

El dueño de la infancia

Jardines de Kensington **de Rodrigo Fresán ha sido vendida para su traducción en seis países (Alemania, Estados Unidos, Francia, Holanda, Italia y Reino Unido). En España figuró en numerosas listas de los mejores libros del año 2003, quedó entre las cinco novelas finalistas para el Premio de Novela Fundación José Manuel Lara 2004, y resultó ganadora del I Premio Lector Independiente entregado por libreros, lectores y críticos. Editada por Mondadori llega por fin a la Argentina una de las novelas más esperadas de los últimos tiempos.**

No crecerás



POR JUAN VILLORO

Tal como los conocemos, los niños se inventaron en el siglo XVIII. Antes eran aprendices de adultos, *hooligans* para domesticar. Jean-Jacques Rousseau, profeta de la bondad innata del cachorro humano, propuso proteger al niño de las perniciosas influencias de la sociedad. Por una insólita ocasión, Voltaire estuvo de acuerdo con él: "El hombre no ha nacido malo; se vuelve malo de la misma manera en que se enferma". La cruzada de Rousseau es la cruzada en favor de una inocencia anterior a la cultura. A los doce años, el hombre "ha alcanzado la madurez de la infancia, ha vivido la vida de un niño, no ha comprado su perfección a costa de su felicidad". Después, todo será declive y lluvia y pérdida. El "hombre natural" se transformará en atribulado ciudadano.

¿Cómo recuperar la virtuosa isla perdida? Los animales, indiferentes al devenir, brindaron los modelos de Mowgli y Tarzán para saltar por las ramas de un tiempo suspendido; Alicia se intoxicó para aumentar o disminuir de estatura; Pinocho asumió la eternidad pueril de la madera encantada. Pero fue J. M. Barrie quien extremó al máximo las creencias de Rousseau. Convencido de que la vida real sucede antes de los doce años, escribió la primera frase de *Peter Pan*: "Todos los niños, menos uno, crecen". *Jardines de Kensington*, de Rodrigo Fresán, explora el mundo de Barrie en la Inglaterra victoriana y lo contrasta con el de su imaginario discípulo, Peter Hook, autor inglés de cuentos para niños, hijo de un aristocrático *rocker* del *Swinging London*. Desmesurado, *kitsch*, fascinante, Barrie vive en estado de permanente inmadurez; aprende a mover las orejas para cautivar a los niños en los parques y se sirve de los siete turnos del correo londinense para cartearse sin freno ni recato con sus padres. Enamorado del amor que se profesan Arthur y Sylvia Llewelyn Davies, sobrelleva un gris matrimonio sin hijos (y acaso sin sexo) a cambio de transfigurarse en "el tío Barrie" que protege y manipula a los cinco niños Llewelyn Davies. Después de la muerte de los padres, y gracias a la falsificación de un testamento, el dramaturgo adopta a los huérfanos, que a esas alturas ya son sus personajes y se encaminan a trágicos destinos. Según su propia metáfora, Barrie frotó a los niños contra su imaginación para que surgiera la chispa de Peter Pan, que los eclipsaría a todos ellos.

Jardines de Kensington compara los empeños de Barrie con la Era de Acuario, la época en que la juventud pasó de categoría biológica a categoría histórica y ensayó la versión psicodélica del "no crecerás". El caudal de asociaciones va de Dickens al *Show de Porky*, pasando por la biografía de The Kinks. El "ahora me ves, ahora no me ves" con el que Joseph Heller se refiere a los pilotos en peligro de extinción le sirve al siempre intertextual Fresán para describir un trepidante ciclo de deterioro y evolución: el niño será adulto, cadáver y fantasma, es decir, otra vez niño. La vida se acaba, pero regresa en los pantanos del sueño y la profunda superficie del texto.

Jardines de Kensington transcurre durante una noche en que el escritor Peter Hook narra su última, oscura fábula, ante un niño secuestrado. Su protagonista, depositario de una dualidad de magia y pesadilla, se llama Jim Yang. Si Barrie paladea el imposible sabor de la eternidad en sus juegos infantiles, Hook busca la apropiación criminal de la infancia y accede a una variante clínica de Neverland, el estado de coma.

Lúdica, excesiva, ruidosa, *Jardines de Kensington* es el territorio donde un aforismo persigue a un epigrama que persigue a una greguería, el cuarto donde un niño muestra todas sus estampas y todos sus juguetes, sin importar que algunos estén rotos (son esos los que tienen mejores historias). El lector infantil suele ser indiferente a la noción de autoría; lee la aventura como si se generara a sí misma ante sus ojos. *Jardines de Kensington* es la zona de excepción (la madura infancia) donde la fantasía de Barrie es tan significativa como la vida que la originó. Con pulso hipnótico y creativa lealtad, Fresán persigue a su fantasma.

Sin el menor victimismo, Fresán ha escrito de su niñez argentina, cuando fue secuestrado por la Triple A. Sus captores trataron de congraciarse con él hablando de fútbol. Resultado: en su documentado Londres de los años sesenta no existe la final de Wembley y la infancia es para él un espacio al que se vuelve por méritos literarios. Noticia de un secuestro –Peter Hook tensa la cuerda del niño que lo escucha–, *Jardines de Kensington* se lee como un acto liberador. Un pasaje poderoso de un libro poderoso: "Barrie se pregunta cuál es la velocidad de un libro: ¿la velocidad que desarrolló el autor al escribirlo o la velocidad que alcanzan los lectores al leerlo? Es más: ¿se detiene un libro cuando lo deja a un lado o son los libros máquinas de movimiento perpetuo que funcionan sin necesidad de los lectores? Los libros como motores mágicos que no dejan de impulsar a sus héroes y villanos hacia nuevas orillas y palacios y es por eso que no conviene interrumpir su lectura, piensa Barrie: uno se pierde tantas cosas cuando cierra un libro". *Jardines de Kensington* es un motor a tope, al borde del estallido, que revela, sí, la inaudita velocidad de las cosas.

Children's corner

POR ALAN PAULS

Como todo libro de escritor-coleccionista, *Jardines de Kensington* es la historia de muchas vidas, pero sobre todo de dos: la vida del polígrafo victoriano James Matthew Barrie, enano célibe, idólatra de niños y legendario inventor del ícono infantil Peter Pan; la vida de Peter Hook, hijo desquiciado del *swinging London*, discípulo lisérgico de Barrie, inventor de Jim Yang –un Peter Pan post Einstein que viaja por el tiempo montado en su cronocicleta– y, en sus ratos de ocio, exitoso asesino en serie de párvulos.

¿Vidas de santos? No precisamente. ¿Vidas paralelas? Ojalá. Sería el caso si *Jardines de Kensington* se limitara a contrastar o empardar dos épocas, la era victoriana y los años '60 –probablemente los dos bloques de espacio-tiempo más culturalmente saturados de la anglofilia moderna–, y si Barrie y Peter Hook fueran meras almas siamesas separadas por 50 inoportunos años de historia. Pero en el libro es Hook –consumando el prodigio fáustico que hostiga a toda la novela: "hacer que toda la Historia quepa en un día"– el que cuenta la vida de Barrie –aunque no en un día sino en una sola noche–, pequeño detalle que abre entre él y Barrie un abanico jugoso y plural de posibilidades. Hook no es sólo el biógrafo de Barrie; es también su víctima, su rémora, su sucesor, su rival, su encarnación mejorada y hasta su maestro: alguien capaz de *reescribir* el prodigioso legado de imaginación que recibió en una elegante secuencia de actos siniestros. Es el gran talento alquímico del *freak*, que no aparece por primera vez en la obra de Fresán y seguramente tampoco por última: malinterpretar la ficción –o interpretarla quizá demasiado a la letra– y confundirla con el manual de instrucciones de una serie de conductas ligeramente heterodoxas. En este caso, dado el placer por derramar sangre precoz que cultiva Hook: convertir el capital estético de Barrie en una estética de la pena capital.

Pero la vida de Barrie (que es la vida de una época, de una literatura, de una ciudad) sirve además para algo muy específico: es la música narrativa con la que Hook –cuyos talentos deben tanto a Sherezade como a Hannibal Lecter– se las ingenia para mantener en vela a Keiko Kei, la última víctima de su frondoso prontuario criminal: el niño estrella que un gran estudio de Hollywood acaba de contratar para hacer el papel de Jim Yang en la primera versión cinematográfica de sus aventuras. Del relato, pues, como una de las Bellas Artes fúnebres: en boca de Hook, que es el narrador de *Jardines de Kensington*, la biografía de Barrie termina transformándose en otro cuento infantil, el último, el que aleja y a la vez entrega a su pequeño destinatario a la muerte, el que lo mantiene con vida –mientras haya relato habrá esperanza– y el que lo maquilla, al mismo tiempo, para que muera como debe morir: bello.

Fresán, que no suele hacer oídos sordos a las tentaciones, no ha evitado pocas en *Jardines de Kensington*. Eludió, por lo pronto, desplegar las múltiples posibilidades "perversas" que acechaban en los materiales de su novela: el abanico de entrelíneas fáciles y babosas –abuso, corrupción de menores, paidofilia, seducción polimorfa, etc.– que parecían reclamarle esas relaciones peligrosas animadas por escritores adultos que se niegan a crecer y por niños de bucles encantadores que los fascinan, los hechizan, los inspiran. La devoción ciega que el contrahecho de J. M. Barrie –casado, sin hijos y sin la menor aspiración a tenerlos, al menos por las vías reproductivas aconsejadas por la ortodoxia– profesa por los dulcísimos hermanitos Llewellyn Davies podría por sí sola haber justificado páginas y páginas de suspicacia depravada, la misma, para no ir muy lejos, que mereció a menudo la compulsión fotográfica de Lewis Caroll por Alice Lidell (dos contemporáneos ilustres de Barrie), o una elegía lúbrica afín a la que Dolores Haze y Humbert Humbert le arrancan a Nabokov a fines de los años '50. Impasible, Fresán ignora uno por uno todos esos pies que le tienden las hermenéuticas sexuales y se protege de Freud usando a modo de paraguas las dos épocas que se propone extenuar en este libro enciclopédico y vertiginoso: la Reina Victoria le sirve para no poder *prever* a Freud; el pop de los *sixties* ingleses, para no recordarlo. De Freud, en todo caso, sólo podría interesarle una faceta: la del exaltador desenfrenado (y asexual) de la infancia. Sólo que el *His majesty the baby* con que el cocainómano vienés solía graficar la soberana voluntad de poder del niño, aquí, en la novela de Fresán, también describe, y de manera igualmente ejemplar, la omnipotencia de la única subjetividad que *Jardines de Kensington* (y buena parte de la obra de Fresán) parece tener entre ojos: la subjetividad del escritor. *His majesty the writer.*

No es difícil ver qué hermana, en el mundo Fresán, al *freak*, al escritor y al niño, o –en otras palabras– en qué sentido se puede decir que todo escritor fresaniano es siempre un *freak* y un niño. Es gente básicamente absorta, monotemática, proclive a cierta impunidad, signada por toda clase de taras, que sin embargo, movida por una especie de obstinación inagotable, nunca deja de perseverar en su ser. El escritor, como el niño y el freak, *nunca cambian.* De ahí el papel privilegiado, casi paradigmático, que *Jardines de Kensington* asigna a los cuentos infantiles y a sus héroes, responsables de llevar ese principio de inmutabilidad hasta las últimas consecuencias. Si la literatura infantil es aquí menos un accidente temático que un modelo, la maqueta que permite pensar el todo, es porque ninguna otra parece encarnar mejor, más didácticamente, una idea –un valor– en los que la literatura de Fresán insiste últimamente cada vez más: la idea de *lo clásico*. "Hay quienes afirman -dice Barrie– que somos personas diferentes según los varios períodos de nuestras existencia; que vamos cambiando no por esfuerzo de nuestra voluntad, lo que sería una empresa de valientes, sino, una vez cada diez años o algo así, debido al simple transcurrir de la naturaleza. Supongo que esta teoría bien puede explicar mis problemas de estos días, pero no me convence; yo creo que uno siempre es la misma inalterada persona desde el principio al fin, alguien que se pasea por estos lapsos temporales, entrando y saliendo de ellos, como si fueran diferentes recintos de una misma casa. De este modo, si volvemos a airear las habitaciones del pasado, podremos encontrar allí a aquel que fuimos tan ocupado en la tarea de comenzar a ser los que acabamos siendo ustedes o yo." Las dos vidas que protagonizan *Jardines de Kensington* –la de Barrie, la de Peter Hook– corroboran escrupulosamente ese ideal de inalterabilidad –el mismo, por otra parte, que satisfacen (o postulan) Peter Pan, Pinocho o, por definición, cualquier personaje "inmortal" de la literatura infantil–. Porque no cambian, Barrie y Hook *sobreviven*, lo que no es poca cosa en una novela como *Jardines de Kensington*, tan plagada de naufragios, cadáveres y fantasmas. El clásico según-Fresán-según-Barrie es saludable, sí, pero un poco monstruoso, porque es ese "espíritu joven" que "continúa siendo joven dentro de su cuerpo que envejece"; es esa literatura –Proust, nada menos– que Hook imaginó barriendo intactas las pantallas biodegradables de la televisión ("Un canal de televisión que desprecia la idea de la televisión. *No Television.* Sintonizar NTV con el control remoto, bailando el vals del *zapping*, equivalía a encontrarse con una pantalla en blanco por la que desfilaban –letra a letra, palabra a palabra, oración a oración, de principio a fin– los cuentos y novelas más queridos de la historia de la literatura"); y es "A Day in a Life", la canción de los Beatles que Fresán relee en clave Goethe ("¡Tiempo, detente!") y que usa aquí, allí y en todas partes como arma y antídoto contra ese mundo que lo engendró, que conoce mejor que nadie y que libro a libro, como Barrie y Hook con sus propios muertos, no puede parar de vampirizar: la pesadilla del pop y su invención "terrible: la muerte precoz de lo original, lavelocidad de la moda, la concepción efímera de las tendencias, la cultura del relámpago".



JARDINES DE KENSINGTON

POR RODRIGO FRESAN

¿Qué es lo que se ve en un telón? ¿El polvo de todas las obras que allí se representaron? ¿El eco de monólogos de los actores y de las toses de los espectadores? ¿El crujido de la madera noble bajo las botas? ¿El telón como la membrana permeable que nos advierte que las cosas de ese lado no son iguales a las de éste por más que se parezcan tanto?

Mi sueño imposible y mi deseo irrealizable siempre ha sido una vida transcurriendo en el punto exacto –esa línea ondulada por los pliegues del terciopelo– que separa a lo que se recita de lo que se dice, a lo que se vive de lo que se actúa.

Tal vez por eso, Keiko Kai, en esta última noche y en este último acto, reclamo para mí la oportunidad única de ser el telón entre la vida de mis padres y la historia de Barrie. O entre la vida de Barrie y la historia de mis padres, es lo mismo. Espero ser un buen telón. Un telón que, cuando todos han dejado el teatro, permanece apenas iluminado por esa venerable y poética tradición de la *ghost-lamp*: esa lámpara que un operario enciende al final de cada función y deja encendida toda la noche en el centro mismo del escenario para así espantar a los fantasmas de actores muertos y de personajes vivos. Y, quién sabe, tal vez salte una chispa sobre mí –los teatros son sitios tan inflamables y se queman tan rápido– y me haga arder y, conmigo, arda todo mi mundo hasta quedar nada más que las cenizas de todo aquello que alguna vez fui y que ya nunca volveré a ser.

Fui a ver por primera vez *Peter Pan* una fría Navidad de 1966. Nieve y sonido de cascabeles. Nos lleva Marcus Merlin. A mí y a Baco. Mi padre se niega a venir.

"Demasiado psicodélica para mi gusto. No entiendo a esos niños. Viviendo sus infancias en el momento más feliz del Imperio y de esta ciudad prefieren irse a *otra parte*, a una isla con... *indios*", dice mi padre.

Lo que Marcus Merlin nos lleva a ver es un *revival* del film de dibujos animados de Walt Disney. El *Peter Pan* de Disney comete el más mortal de los pecados, la blasfemia más imperdonable: al final se nos revela que todo lo sucedido –Peter Pan incluido– no ha sido más que un sueño de Wendy. Y están esas horribles canciones y la irritante voz de Peter Pan cortesía de Bobby Driscoll –*child-star* de los Disney Studios–, quien terminaría, como tantos otros niños más o menos prodigiosos, adicto a las drogas y muerto por una sobredosis. No temas, Keiko Kai: tu final será muy distinto y más glorioso y más rápido.

La película de Disney no tiene, claro, la magia del teatro; pero aun así soy contaminado por la historia, por el mito. Ya lo estaba: ya había leído el libro. Pero la película fortalece al virus y lo vuelve más incurable todavía.

En cualquier caso, colores brillantes y una buena historia y –tengo que admitirlo– la Tinker Bell más sexy que jamás haya existido y probablemente jamás exista: para los dibujantes de los Disney Studios, Tinker Bell es casi una corista de Las Vegas o una camarera del Playboy Club.

Salgo de allí y vuelvo a leer el libro que encontré aquella mañana en los jardines de Neverland. Y empiezo a averiguar todo lo que puedo sobre Barrie y Peter Pan.

A Baco la película le divierte, pero no le apasiona como a mí. Es muy pequeño. Todavía está en esa edad en que *nada* está a la altura ni puede competir con la potencia recién estrenada de su imaginación: la lógica de un niño puede estar demasiado cerca de la fantasía, pero sus sueños son, siempre, perturbadoramente reales.

A mí, en cambio, me gusta soñar que yo soy uno de los privilegiados que asisten al estreno de *Peter Pan* en el Duke of York's Theatre. Una obra de teatro soñada por el más adulto de los niños. Sí: algo perturbadoramentereal. Lo mejor de ambos mundos: la imaginación de una criatura y los recursos de una persona mayor. Me gusta imaginarme allí y no es casual que en ninguna de sus aventuras haya llevado a Jim Yang a ese momento dorado. ¿Por qué él y no yo? No me parece justo que mis fantasías más deseadas –y, por lo tanto, más verdaderas– le sean concedidas, finalmente, a mi personaje. Y que sea él y no yo quien disfrute de esa posibilidad de estar en todas partes y a cualquier hora.

Jim Yang no va.

Voy yo.

Yo voy y yo soy un óvulo recién fecundado en el útero de Sylvia Llewelyn Davies. Soy la fisión secreta del amor. Soy la reacción anatómica y la radiación física de algo que hasta ayer era apenas un espermatozoide –un espermatozoide impar y zurdo– de Arthur Llewelyn Davies. Soy un hijo –o, como tanto le gustaría a Arthur, una hija– que vivirá adentro de Sylvia apenas lo suficiente como para asistir a la noche del estreno y después desaparecerá sin que nadie, ni siquiera Sylvia, se haya percatado de su presencia. Desapareceré con la siguiente menstruación –la flor roja de una sola noche, el más perdido de los *lost boys*–, nadando por las alcantarillas de Londres que desembocan en el río, y de allí al mar y después al océano.

La versión de *Peter Pan* en tres actos que sube a escena el 27 de diciembre de 1904 a las ocho y media de la noche es más corta de lo que se supone debe ser. Faltan dos o tres escenas que deberían estar y faltan algunas otras que no hubo tiempo de escribir o que a Barrie se le siguen ocurriendo y anota en servilletas, en los márgenes de libros, en la pared empapelada de algún baño en la casa de algún amigo. Pero el público –que no deja de lanzar *¡oh!* y *¡ah!* desde que se abre el telón– no lo nota, no lo sabe. Son adultos súbitamente regresados a las profundidades de su infancia. Son felices.

Cosas fuera de lo común suceden desde el comienzo: una pequeña doncella sale a escena para darle indicaciones a la orquesta, niños que entran y salen volando por la ventana de una casa en Londres para llegar a una casa en un árbol de un lugar extraño llamado Neverland donde los actores bailan con indios, combaten con piratas, descienden a las profundidades de la tierra...

Pero, por encima de todas las maravillas, lo más trascendente tiene lugar en la tercera escena del Segundo Acto. Allí, Tinker Bell bebe el veneno destinado a Peter Pan para salvarlo y agoniza. Entonces Peter Pan avanza hacia los bordes del escenario y se dirige al público con la misma intensidad de un héroe de drama isabelino:

¡Su luz se va apagando, y si desaparece del todo eso significará que ella ha muerto! Su voz es tan débil que apenas puedo comprender lo que me dice... Ella dice... ¡Ella me dice que piensa que podrá curarse si los niños creyeran en las hadas! ¿Creen ustedes en las hadas? Digan rápido que sí, que creen en ellas. Si ustedes creen en las hadas, ¡aplaudan! No permitan que Tink muera.

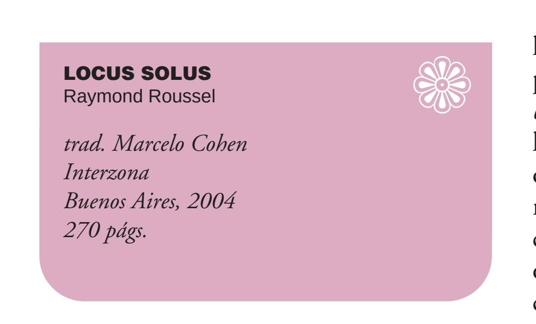
El teatro está en el más perfecto de los silencios. Barrie se había puesto de acuerdo con los músicos en que, en caso de que el público no reaccionara, serían ellos quienes deberían aplaudir para salvar la situación. No hace falta: un estruendo de manos se eleva desde las plateas y bajó desde los palcos. ¿Ha inventado Barrie el concepto teatral de la *audience participation*? ¿Aquello que a partir de entonces marcará a toda obra infantil cuando –para terror de padres y niños– los actores transgredirán los límites naturales del escenario para atormentar a los que están sentados y, de golpe, sienten la irrefrenable necesidad de ponerse de pie y salir corriendo?

Nada de eso ocurre aquella noche en el Duke of York's Theatre. La actriz Nina Boucicault no puede evitar las lágrimas. Todos creen en las hadas y ella también, porque, ¿hay alguien tan idiota como para no creer en las hadas? Algunos hombres se abrazan, algunas mujeres lloran, algunos críticos de teatro agitan sus programas y sus notas como si se tratara de festejar una gran victoria en el campo de la más feliz de las batallas. Me gusta pensar que entonces alguien se desmaya, que alguien recupera la razón, que alguien encanece por completo en cuestión de segundos, que alguien se convierte a una religión extraña y que alguien –al final del próximo funeral de su familia, luego del riguroso minuto de silencio– se inspira al recordar este momento y estrena esa costumbre de aplaudir al ataúd que se aleja: aplaudir por las dudas, aplaudir porque tal vez de la fricción de las manos salte la chispa que provoque el incendio del milagro y la resurrección de los muertos.

Todo el teatro está de pie, los aplausos se prolongan por varios minutos, Barrie sonríe –Barrie sigue sonriendo– y, en el escenario, Peter Pan exclama:

¡Oh, gracias, gracias, gracias!

Escritura automática


LOCUS SOLUS
Raymond Roussel

trad. Marcelo Cohen
Interzona
Buenos Aires, 2004
270 págs.

POR WALTER CASSARA

Si bien es cierto que las desventuras y los trastornos megalómanos abundan en la historia de la literatura, hay pocos casos como el de Raymond Roussel (1877-1933), estudiado por la psiquiatría y también documentado *prima facie* por el propio escritor. Como es sabido, dos años antes de su misteriosa muerte ocurrida en un lujoso hotel de Sicilia, Roussel redactó un opúsculo autobiográfico (*Cómo escribí algunos de mis libros*) donde declara literalmente que su "genialidad" se le apareció a la edad de veinte años, al parecer bajo la efigie sobresaltada de Víctor Hugo, que le estuvo dictando día y noche, sin respiro, los más de cinco mil alejandrinos que componen una de sus primeras obras, *La doublure*, libro extraño y complicado que sólo cosechó en su tiempo –como todo lo que escribiera este inescrutable y sufrido millonario francés– el desdén de unos pocos lectores y que rápidamente cayó en el olvido, precipitando a su creador en una crisis nerviosa de la que sólo pudo reponerse, unos cuantos años después, mediante otra revelación fulminante: un conjunto de reglas o instrucciones algo esotéricas con las cuales escribió sus dos obras maestras: *Locus solus* e *Impresiones de Africa*.

Dichas reglas, que se asientan en combinaciones aleatorias de frases y palabras equivalentes cuyo significado se bifurca, son el punto de partida para un pormenorizado y brillante estudio que Michel Foucault dedica a la obra de Roussel, pero a la hora de explicar cómo se pone en marcha esa prodigiosa y perfecta maquinaria narrativa que es cada página de *Locus solus* resultan completamente inverosímiles o insuficientes. Así como la "locura" de Roussel no explica en absoluto cómo escribió uno de los mejores ciclos narrativos del pasado siglo, el famoso "procedimiento" se ve constantemente desbordado por las criaturas, los eventos, las máquinas y los relatos que surgen a borbotones de su prolífica imaginación y que no pueden reducirse (aunque lo sean) a meras fantasmagorías o simulacros del lenguaje.

Más que una novela, en el sentido convencional del género, *Locus solus* es –entre otras muchas cosas– un increíble y aberrante artefacto de la mirada, con todos los trucos y efectos de óptica (taumatropo, linterna mágica, cámara oscura, espejos deformantes, prismáticos, lentes convexas, cóncavas, bifocales, etc.) reinventados meticulosamente desde un lenguaje que es preciso e impersonal hasta el delirio. Todo lo imposible, lo indescriptible, tiene lugar aquí y se presenta bajo la forma del espectáculo puro, sin pausa. Un diamante gigantesco dentro del cual canta una ondina que es en realidad un gato... ¡lampiño!; un enano embutido en un cubo que se flagela con un cuchillo delante de tres testigos impasibles; largos relatos de muertes y resurrecciones perfectamente engarzados en una lógica que es familiar a la poesía y a los cuentos de hadas o las leyendas del folklore bretón; extraños bajorrelieves que se animan de pronto para un ballet o un recitativo que a su vez se transforman en complicados cachivaches cinéticos descritos por un ingeniero industrial en una sesión de hipnosis o en estado de coma cuatro... En fin, precisar las escenas de Roussel resulta tan difícil como tratar de dividir la forma del contenido. Al lector sólo le queda contemplarlas y maravillarse con ellas. Jean Cocteau, Michel Leiris, Gide, Apollinaire y Duchamp, desde distintos puntos de vista, atestiguaron para generaciones futuras la genialidad de Raymond Roussel. Y no se equivocaron. En la vasta clausura de su lenguaje, en la precisa apatía y la distancia de su prosa, este devoto de Julio Verne y Pierre Loti –dos paradigmas de escritura absolutamente antagónicos que se funden en uno solo y hablan el mismo lenguaje en la narrativa de Roussel– acompaña, abona el terreno y de algún modo inutiliza cada uno de los fenómenos de vanguardia que marcaron el siglo XX; desde el dadaísmo y el surrealismo, pasando por el Oulipo y el Nouveau Roman, hasta llegar a la era de la electrónica y los conatos –por ahora no más que eso– de un arte "virtual".

Viaje al fin de la noche

LORD JIM
Joseph Conrad

Trad. Haydée N. Fryn
506 págs.
Longseller
Buenos Aires, 2003

EL CORAZÓN DE LAS TINIEBLAS
Joseph Conrad
Trad. Susana Aguiar
240 págs.
Longseller
Buenos Aires, 2003

POR SERGIO DI NUCCI

Acaso el camino exitoso de seducción rumbo al centro del círculo concéntrico que fue Inglaterra a fines del siglo XIX y principios del XX nunca fue transitado por nadie con mayor ejemplaridad que por Joseph Conrad. Escritor polaco de lengua inglesa, había nacido en una Ucrania todavía más lejana. En el país de la excentricidad supo convertirse en el más excéntrico de quienes aún reclamaban el título de "románticos". Jozef Teodor Konrad Korzeniowski, tal su nombre original, escribió trece novelas, dos libros de memorias y veintiocho relatos cortos. Contó para ello con una escritura firme y una psicología profusa, que arribaba sin esfuerzo a enfrentamientos simbólicos y universales: la lucha del hombre contra la Bestia, y el triunfo de las fuerzas morales sobre las materiales, o al revés.

Muchas veces el mar de sus relatos marineros fue evocado en un plano común al de otros escritores clásicos: como fenomenología de la inmensidad de la existencia, del misterio que ofrecen los océanos, de las fuerzas que deben existir para cortejarlos. Muchos escritores tienen del mar una definición: es promesa, esperanza, renacimiento, pero también incertidumbre, pérdida, irrealidad metafísica. El mar es ese "irrefrenable fantasma de la vida" de Melville. O la pasión del propio Conrad "que, iniciada misteriosamente, como toda gran pasión, continuó invencible y sorda a la razón, sobreviviendo a la prueba de la desilusión".

En sus memorias, el filósofo español José Luis Aranguren anotaba que cuanto más quieta, lejana, sustraída al flujo del tiempo y la vida es la obra de un escritor, tanto más reconfortante puede resultar. Por eso son cómodas las obras canónicas: son tan formales, tan constantes, tan fieles a sí mismas. En cambio, las sujetas a debates y contradicciones dan mucho que hacer, no cumplen con su papel, y su volubilidad nos obliga a estar corrigiendo, reajustando, acomodando siempre de nuevo la vieja idea que teníamos de ellas.

La obra de Conrad, que conformó una unidad rara en su época, refracta hacia la nuestra una imagen completamente opuesta: no hay, todavía en el 2004, un cuerpo de conocimiento estable para juzgar un pequeño libro como *El corazón de las tinieblas* (1902), y las controversias que ha generado esta obra sobre una incursión europea en el Africa ecuatorial parecen admitir y aun reclamar la indignación. En este sentido, su obra continúa viva. Pero también es una obra sujeta a contradicciones, y representa uno de los tránsitos menos indoloros y más fascinantes entre una literatura del siglo XIX a otra del siglo XX.

ESPERANZAS E IMPEDIMENTOS

La teoría y la crítica literarias suelen sentir un profundo desprecio o un inmoderado cansancio por el siglo XIX. El mundo del siglo XX dio suficientes justificaciones para enterrar a la tragedia y suplantarla por el absurdo. Si la política y la economía promovieron desastres épicos, o insondables, o inexplicables, el arte, entretanto, procuró muchas veces la idealización del absurdo, de la ironía y la parodia, de la absoluta falta de contenido de todos los poderes que determinan la vida de los hombres. Los temas y problemas que giran en torno a la obra de Conrad representan el último eslabón de una problemática muy siglo XIX: el de la destrucción de la sociedad feudal, de la sociedad estamental, que ha librado la individualidad de los hombres, pero con el resultado de que ésta, ahora, se ve convertida en tarea. Y la obra de Conrad representa el último eslabón porque esa tarea, la del hombre que tiene que convertirse en hombre para llegar a ser un individuo pleno, se cumple sin las convicciones, sin la eficacia que muestran autores precedentes. Cuántas vacilaciones se adueñan del Marlow de *El corazón de las tinieblas*. Cuántas ambigüedades carga el Lord Jim de la novela que lleva su nombre (1900), quien "parece perseguido por un destino irracional, casi satánico".

Por el exasperado aislamiento, que es el motivo central que recorre toda la obra de Conrad, por su concesión acerca de que la vida es sueño, por su pesimismo casi inclaudicable y una imaginación fértil para los desastres que ocurrirán a sus personajes, los adjetivos que vuelven una y otra vez sobre sus relatos son: inconcebible, incomprensible, inescrutable, impenetrable, indefinible, inexpresable, etcétera.

UN POCO DE MALANDRAJE

Huérfano a los 12 años, Conrad abandona su patria a los 16 debido a la invasión rusa y se traslada a Marsella, donde se convierte en marino mercante en buques franceses. Lucha en España en las guerras carlistas. Trabaja luego en barcos comerciales ingleses. Se naturaliza inglés en 1884. Continuó navegando, tras estar a punto de suicidarse. Es casi imposible exorcizar de los relatos de Conrad el fantasma de la autobiografía. Su primera novela, *La locura de Almayer* (1895), "fue compuesta línea por línea, más que página por página", en parte, durante una estadía forzada en Londres; en parte, en interminables viajes. En *Lord Jim* se abocó a explorar dos temas en tándem: el del honor y del poder de la vergüenza. Un hombre, que de joven no se comportó como debía en un naufragio, carga en la adultez con todo tipo de reproches internos. Otros relatos de vida marina y escenarios tropicales son *El negro del Narciso* (1897, sobre un excitante, inquietante pasajero a bordo), *Nostromo* (1904, novela de dictador latinoamericano), o *La línea de la sombra* (1917, donde una nave en su derrotero bordea la literatura fantástica). En *El agente secreto* (1907), el anarquismo de los años de la preguerra amenaza con hacer estallar el corazón de Londres, mientras que *Bajo las miradas de Occidente* (1911) es la única novela de ambiente eslavo de este escritor polaco.

Conrad, educado en Francia, pensaba en francés. Si una lengua es el modo de pensar y de sentir de una civilización, quien la utiliza adopta las categorías, los conceptos, las emociones de ella. Una civilización se encarna en el idioma, en las instituciones, en la mentalidad, en los modos de pensar y de sentir. Conrad adoptó Inglaterra y con ello la carga de una deserción, la de pensar con la lengua de la razón cartesiana en el país del capricho. Murió en Bishopsbourne, cerca de Canterbury, en 1924.

POSICIONES

Pedagogía del oprimido

En *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, el filósofo francés Jacques Rancière cuestiona los modelos pedagógicos imperantes y propone la igualdad de todos los hombres no como un resultado a conseguir sino como una premisa (revolucionaria) a seguir a rajatabla.

POR VERÓNICA GAGO

En 1818, el azar hizo que Joseph Jacotot, "un lector de literatura francesa en la Universidad de Lovaina", tuviera una "aventura intelectual". Exiliado en los Países Bajos tras el regreso al poder de los Borbones en Francia, este servidor de la República que en 1789 había cumplido 19 años, buscaba la tranquilidad de un puesto de profesor a medio sueldo. El azar, sin embargo, decidió de otra manera: hizo de él un maestro ignorante. Los alumnos de Lovaina se interesaron rápidamente en las lecciones del exiliado: sin embargo ni ellos hablaban francés ni el profesor Jacotot sabía una palabra de flamenco, la lengua de sus estudiantes. Necesitaron establecer un punto en común a falta de una referencia lingüística compartida. De nuevo decidió el azar: encontraron una edición bilingüe de un libro clásico: *Telémaco*. El profesor les pidió a sus alumnos que aprendieran el francés ayudándose de la traducción. Después les pidió que escribieran en francés lo que pensaban de todo lo que habían leído. Los resultados de ese "empirismo desesperado" sorprendieron al propio Jacotot: ¡lo habían hecho bien!

La revelación fue mayor: esa pequeña experiencia filosófica puso en evidencia para Jacotot el "hecho" de que los estudiantes aprendieron a hablar y escribir en francés sin la mediación de sus explicaciones. A partir de ese momento dejó de creer en el sostén de cualquier sistema de enseñanza: la necesidad de las explicaciones. Era el inicio de la "enseñanza universal". Jacotot, desde entonces, no paró de repetir a quien quisiera oírle que hay un modo de enseñar lo que se ignora: basta verificar la "igualdad de las inteligencias" y que esa verificación produzca efectos. Tal es la historia con la que empieza un bellísimo y poderoso libro del filósofo francés Jacques Rancière, *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, traducido al castellano por Núria Estrach, editado en Barcelona por Laertes (2003) y recién distribuido en Argentina.

La emancipación intelectual puede decirse en una frase: todos los hombres tienen igual inteligencia. Esta afirmación, que puede parecer cándida o ingenua a primera vista, invierte de cuajo el orden de los valores intelectuales y políticos: la igualdad ya no se concibe como un objetivo a lograr (por medio del orden escolar y social), sino que se la adopta como una premisa de la cual partir. Es un "axioma" que debe ser presupuesto para ser verificado. Dice Rancière-Jacotot (ya que el filósofo contemporáneo logra confundir el lenguaje del revolucionario del siglo XVIII con sus propias palabras de una manera casi perfecta): "Este método de la igualdad era principalmente un método de la voluntad. Se podía aprender solo y sin maestro explicador cuando se quería, o por la tensión del propio deseo o por la dificultad de la situación". Es así que se aprende la lengua materna: por prestar atención a las palabras y repetirlas hasta apropiárselas para su uso. Ese aprendizaje, constata Ranciére-Jacotot, es previo a cualquier maestro explicador. De hecho, el maestro explicador debe negar ese primer aprendizaje para definirse él mismo como transmisor de saberes. Porque para explicar tiene que mediar la "ficción" de la incapacidad del otro para aprender por sus propios medios: "El pequeño explicado empleará su inteligencia en ese trabajo de duelo: comprender, es decir, comprender que no comprende si no se le explica". La ficción explicadora es atontadora, anuncia Rancière-Jacotot. Divide el mundo en explicadores y explicados. Pero "sabemos que la explicación no es solamente el arma atontadora de los pedagogos sino el vínculo mismo del orden social. Quien dice orden dice distribución de rangos. La puesta en rangos supone explicación, ficción distribuidora y justificadora de una desigualdad que no tiene otra razón que su ser".

Si el hombre, en sus primeros años, puede ser "un animal atento" y esa atención puede recrearse en "situaciones de excepción", donde la necesidad y el deseo animan la aventura intelectual (como el propio Jacotot relata de los jóvenes campesinos que vio convertirse en matemáticos, físicos y artilleros urgidos por las exigencias de la revolución), la anulación de tal potencia tiene una sola causa: la pereza. "Tu impotencia es sólo pereza para avanzar. Tu humildad tan solo es temor orgulloso a tropezar bajo la mirada de los otros. Tropezar no es nada; el mal está en divagar, en salir del propio rumbo, en no prestar ya atención a lo que se dice, en olvidar lo que se es (...). Este principio de veracidad está en el centro de la experiencia emancipadora", pregona Jacotot, alias "El loco".

En Argentina, la revista rosarina *Cuadernos de pedagogía* dedica, en su último número, un extenso *dossier* al *Maestro ignorante*. Incluye también una excelente entrevista a Rancière realizada en París por Patrice Vermeren, Laurence Cornu y Andrea Benvenuto. Allí Rancière relata la coyuntura política en la que su libro intervino: la llegada de los socialistas al poder y el debate sobre la escuela que este hecho produjo. Había dos posiciones, comenta: el "sociologismo progresista", inspirado en Pierre Bourdieu, "que privilegiaba las formas de adaptación del saber para las poblaciones desfavorecidas" y el "llamado pensamiento republicano de la difusión indiferenciada del saber como medio para la igualdad".

Rancière señala el punto común de ambas posiciones como aquel que define a las "ideologías progresistas" en general: "el saber es siempre el medio para la igualdad". Y agrega: "El pensamiento de la emancipación intelectual era justamente el cuestionamiento de ese modelo común. Ningún saber tiene en sí mismo la igualdad como efecto (...). Hay una oposición entre aquellos que toman la igualdad como punto de partida, un principio para actualizar, y aquellos que la toman como un objetivo a alcanzar mediante la transmisión del saber". Si hay algo revulsivo para una discusión –aunque no sólo– "pedagógica" es la valoración que Rancière-Jacotot hacen de la "instrucción pública" como el "medio de igualar progresivamente la desigualdad, es decir, de desigualar indefinidamente la igualdad". En asegurar que la lógica de la emancipación no puede ser un sistema social o una empresa cultural, sino que sólo trata por relaciones individuales, con capacidad incierta de inscribirse en procedimientos colectivos. Su máxima es tajante: "La enseñanza universal no es y no puede ser un método social". Semejante afirmación va de la mano de las reflexiones que hace Rancière en la entrevista mencionada sobre las enseñanzas del pedagogo brasileño Paulo Freire.

Estas polémicas son retomadas por los artículos reunidos en *Cuadernos de pedagogía*, que a partir de las reflexiones de argentinos, brasileños, españoles, franceses y un belga –Larrosa, Dououailler, Dussel, Kohan, Skliar, Jódar, Gómez, Antelo, Do Valle, Frigerio, Costa Netto, Masschelein, Cerletti, Langon y Estrach–, todos profesores y docentes, intentan reflejar la experiencia de la lectura de Jacotot desde diversas perspectivas y espacios.

NOTICIAS DEL MUNDO
NOTICIAS DEL MUNDO

¿CULPABLES O INOCENTES? Los escritores Jorge Luis Borges, Manuel Peyrou y Adolfo Bioy Casares habrían enviado un telegrama de felicitación al gobierno mexicano después de la matanza estudiantil de 1968, según publicó el lunes 29/3 un diario mexicano que toma como referencia documentación clasificada por el Archivo General de la Nación de México. La misiva fue hallada entre la documentación correspondiente al ex presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-70), a raíz de una investigación realizada por la directora de Análisis Histórico de la Procuraduría General de la República de México, María de los Angeles Magdaleno Cárdenas. “El telegrama fue enviado el 3 de octubre y no hace mención directa a las muertes”, destacó la investigadora. “Hay que saber leer entre líneas: no fue enviado en cualquier fecha sino justo un día después de la matanza, así que la posición de estos escritores (Borges, Bioy y Peyrou) está más que clara.” La llamada masacre de Tlatelolco se produjo cuando una multitudinaria manifestación estudiantil fue masacrada en la Plaza de las Tres Culturas (ubicada en la Ciudad de México) por tropas de civil y del Batallón Olimpia que dispararon desde terrazas y edificios aledaños mientras unos diez mil soldados uniformados cortaban las salidas en una gigantesca encerrona. El episodio dejó como saldo más de 300 muertos, aproximadamente 1500 heridos y unos 2000 estudiantes detenidos. Amigos y colegas de Jorge Luis Borges descalificaron la especie.

DESCONSUELO El miércoles pasado, en la sede del Fondo de Cultura Económica, un nutrido grupo de personas ligadas con el mundo editorial se reunieron para despedir a Alejandro Katz, su director editorial en Argentina desde hace tantos años que no vale siquiera la pena contarlos. El alejamiento de Alejandro Katz, no sólo un gran editor sino también un agudo observador y comentarista de las políticas culturales argentinas, no puede vivirse sino como una de esos acontecimientos con doble significado. Por un lado, para el FCE significará una pérdida irreparable y a Leandro de Sagastizábal, su sucesor, le tocará la durísima tarea de continuar con un proyecto editorial ejemplar en más de un sentido. Pero, por otra parte, devuelve a un editor de raza a las arenas de la edición independiente, lo que seguramente significará, a mediano plazo, un enriquecimiento para el mundo del libro. La decisión de Katz causó sorpresa sólo en quienes eran ajenos a los debates internos del FCE y a los caprichos de la actual directora general de su casa matriz, Consuelo Guerrero.

ANTICIPOS DE LA FERIA

Recuerdos del futuro

En *Caixa Modernista* (edusp/ufmg/imprensaoficial, 2003), suerte de museo portátil, Jorge Schwartz ha recopilado ediciones facsimilares y documentación de las vanguardias paulistas de comienzos del siglo pasado. Un libro-objeto celebratorio y agudamente crítico.

POR DANIEL MOLINA

En los años veinte, también San Pablo era una fiesta. La ciudad brasileña se estaba convirtiendo en una gran metrópoli cosmopolita. Abierta a las nuevas corrientes del arte y del pensamiento, era capaz de convocar (como en Europa hacían París o Berlín, y en América, Buenos Aires o Nueva York) a un importante grupo de artistas y escritores que producirían una obra original. El movimiento vanguardista brasileño había surgido en 1917, cuando la pintora Anita Malfatti mostró sus cuadros influenciados por el expresionismo. Esa exposición generó escándalo y durante unos cinco años los vanguardistas tuvieron que sostener un implacable debate estético e intelectual contra los partidarios de la tradición academicista.

Ésos fueron los años heroicos. Pero hacia comienzos de 1922 el movimiento había crecido lo suficiente como para ser capaz de montar una serie de importantes actividades culturales que transformarían para siempre el panorama artístico de Brasil. Esas actividades, convocadas en San Pablo bajo el título de Semana de Arte Moderno, se llevaron a cabo el 13, 15 y 17 de febrero en el Teatro Municipal (el equivalente paulista de nuestro Teatro Colón), apoyadas económica y políticamente por algunos de los hombres más poderosos del Brasil. En esas tres jornadas se realizaron exposiciones, conciertos y debates: el modernismo brasileño era multidisciplinario. Ahora, las principales obras y documentos producidos por ese movimiento que incendió los morros son accesibles en una cuidada edición facsimilar: se trata de *Caixa Modernista*, organizada por el especialista argentino Jorge Schwartz, que acaba de ser publicada en Brasil y seguramente se conseguirá en la próxima Feria del Libro de Buenos Aires. Según cuenta Schwartz, la idea y la organización de esta caja que reúne las maravillas del modernismo brasileño se emparienta con la selección de rarezas de los gabinetes renacentistas y con la idea moderna de “caja” como obra de arte (idea que surgió con las *boîtes-en-valise* de Marcel Duchamp –esos “museos portátiles” que elevaron la producción en serie y el facsímil a la categoría de obra de arte–).

La *Caixa Modernista* contiene los dos libros poéticos fundamentales en la historia de la vanguardia literaria brasileña: *Paulicéia desvairada* (1922) de Mário de Andrade y *Pau Brasil* (1925) de Oswald de Andrade, con sus espléndidas tapas originales, la tipografía y los dibujos internos que tenía la primera edición.

También se reproducen los dos programas de la Semana y el catálogo de la exposición que presentó 64 obras pertenecientes, entre otros, a Di Cavalcanti, Anita Malfatti, John Graz, Vicente do Rego Monteiro y Victor Brecheret. La *Caixa* permite comprobar que, además de multidisciplinario, el modernismo no era un movimiento exclusivamente paulista: por ejemplo, Di Cavalcanti era carioca, Murilo Mendes era de Minas Gerais y Cicero Dias era de Pernambuco. Es más, ni siquiera era únicamente brasileño sino completamente cosmopolita: Brecheret era italiano, John Graz era suizo, Lasar Segall –quien se uniría al movimiento poco después– era ruso. Y, al igual que los vanguar-

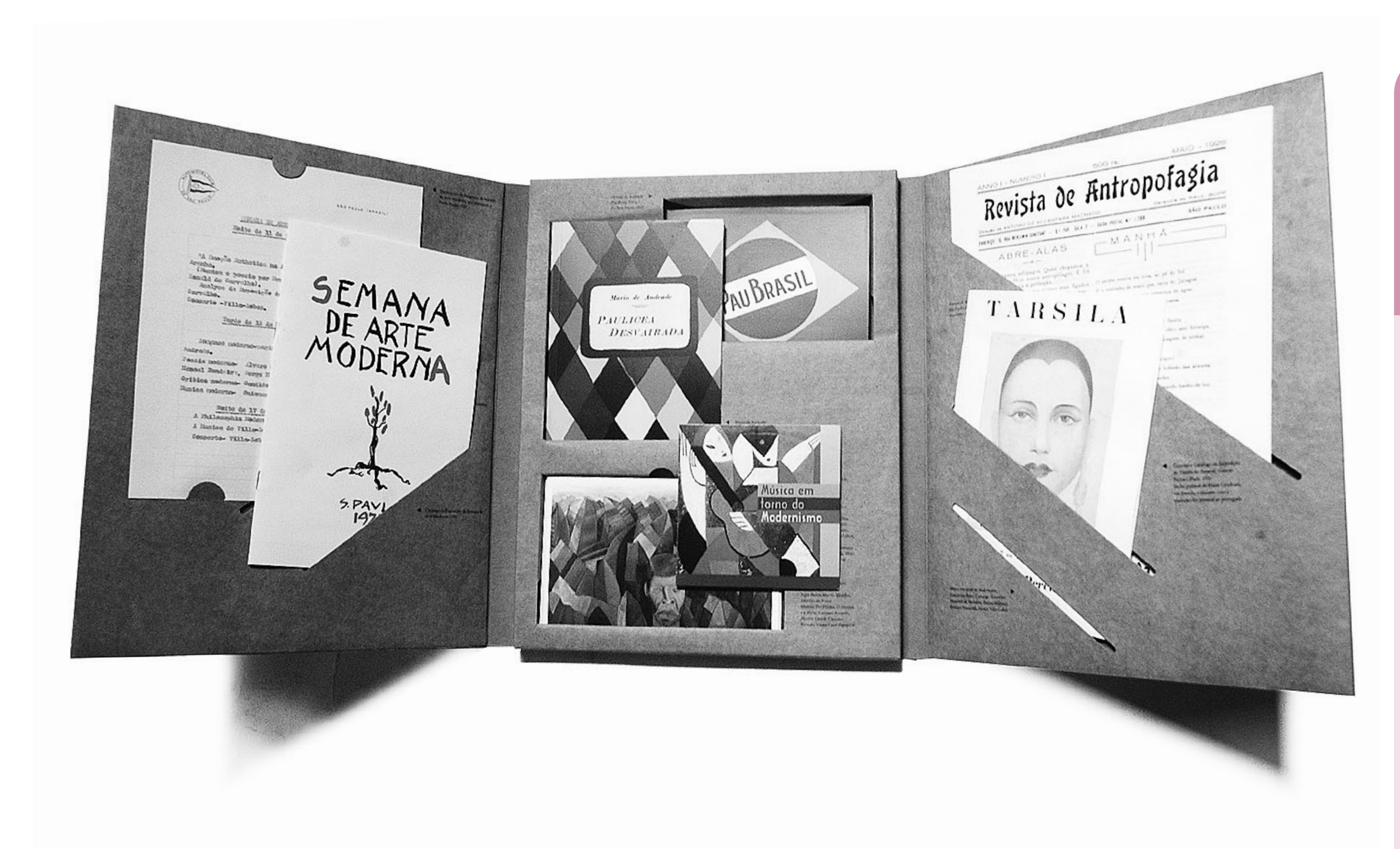
POLÉMICAS

El fenómeno generado por la editorial Eloísa Cartonera, una de las más interesantes intervenciones culturales de los últimos años, está destinado a hacer correr mucha tinta, tal como anunció *Radarlibros* a fines del año pasado. Algunos tramos de la entrevista a Edgardo Russo publicada por *Radarlibros* en su edición del 22-2-2004 motivó una réplica de Fabián Casas que publicamos en esta edición junto con la respuesta de Russo.

¿Quién le teme a Eloísa Cartonera?

POR FABIÁN CASAS

Parece que los Tadeys, unos muñequitos parecidos a los sea monkeys que creó Osvaldo Lamborghini, están haciendo de las suyas. Por ejemplo, fueron muchos los Tadeys que se escandalizaron cuando la editorial Eloísa Cartonera presentó sus libros una noche de este verano que toca a su fin en un cabaret de la avenida Córdoba. Mis amigos Tadeys decían que ése “era un acto snob”. A lo cual uno les replicaba que se trataba de una simple fiesta (con Djs, chicas, chicos y tragos) y no de la Revolución Cubana. Las fiestas, por lo general, uno imagina, no tienen que tener el *pathos* de Ernesto Sabato. Pero parece que Eloísa, para algunos, es un trago difícil de pasar. En una mesa de literatura programada por el Rojas, Sergio Olguín también se despachó diciendo “que no compartía para nada muchas cosas de Eloísa Cartonera”, pero sin aclarar qué era lo que le generaba tanto conflicto. Hace poco, en un reportaje de *Radarlibros* al poeta y editor Edgardo Russo, el ex vate, sin que viniera muy a cuenta, se lanzó a fondo también contra Eloísa: “La cultura cartonera es una enfermedad. El carácter dramático de la situación se vuelve casi obsceno en la parodia de un artesanato del libro mal pegoteado con engrudo, donde autores reconocidos prestan textos a un juego *snob* y sin retorno, *souvenirs* de una crisis que no padecen. En la Argentina, la situación es inmejorable para producir. Pero una vez más, ¿producir qué? ¿Cultura cartonera *for export*, como una variante renovada y desgraciada del ‘realismo mágico’? Lo primero que llama



distas rioplatenses, los de San Pablo tenían múltiples vasos comunicantes con las vanguardias europeas. Marinetti, el jefe del futurismo, estuvo allí antes de recalar en Buenos Aires, y Blaise Cendrars fue una presencia constante.

Sin embargo, la *Caixa* no se limita a los documentos o las obras de los principales participantes de la Semana sino que abarca toda la década vanguardista (en los treinta, los artistas brasileños –como gran parte de los de Occidente– se volcarían hacia el arte político, el realismo como estilo y el debate ideológico, previo a la Segunda Guerra Mundial). Por eso se reproduce el catálogo de la primera exposición de Tarsila de Amaral en París (1926), ya que Tarsila –una de las principales artistas del modernismo– no participó de la Semana de Arte Moderno, y el primer número de la *Revista de Antropofagia* (1928), en la que se publicó el "ManifestoAntropófago", escrito por Oswald de Andrade, uno de los textos programáticos más importantes de la literatura latinoamericana del siglo XX.

Además, la *Caixa*, gabinete de maravillas, se complementa con reproducciones: postales individuales, dobles o en formato desplegable que reproducen tapas de libros (como la de *Cobra Norato*, una producción gráfica espléndida realizada por Flávio de Carvalho para este libro de Raul Bopp), pinturas de todos los principales participantes del movimiento (incluso con reproducción de diferentes versiones, cuando ellas se conservan), escultura, arquitectura, tapicería, cine y hasta la primera página de una partitura de Heitor Villa-Lobos, la *Bachiana Brasileira Nº 1*, firmada en San Pablo en 1930. Por último, un CD con 10 temas de la época en versiones raras y exquisitas.

La *Caixa* no presenta un debate en torno del modernismo brasileño sino su celebración. Pero es una celebración que se puede calificar de "crítica", de paradójica puesta al día de un movimiento que, a pesar de haber producido lo esencial de su legado hace ocho décadas, sigue teniendo una vigencia extraordinaria en el marco de la cultura brasileña. Hasta el punto de que es difícil pensar los ricos y originales movimientos posteriores sin ponerlos en diálogo con el modernismo. Esa celebración crítica es fruto de una rigurosa y erudita tarea de investigación, que no dejó archivos ni colecciones privadas sin consultar para lograr poner estas joyas al alcance tanto de los estudiosos de la cultura moderna como también de un público amplio: en un mes se agotó la primera edición, a pesar de tener un precio de $ 150.

Si bien durante los años veinte Buenos Aires casi triplicaba la población de San Pablo, y en la capital argentina no faltaban personas ricas –los palacios de la Avenida Alvear o Plaza San Martín que aún se conservan son pequeños botones de muestra de aquella extraordinaria opulencia– ni tampoco faltaban grandes artistas innovadores –el enfrentamiento con la tradición que por entonces sostuvieron Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges, Emilio Pettoruti o Xul Solar no era menos drástico que lo que sucedía en San Pablo–, a las orillas del Río de la Plata el gusto de los poderosos era muy conservador: aquí nadie apoyó ni económica ni políticamente a los jóvenes vanguardistas porteños. Esta fue la diferencia más notable entre ambas modernizaciones estéticas y teóricas. Y esa diferencia habla también de las diferentes formas en que ambas sociedades enfrentarían el futuro.

Sin embargo, ambos grupos vanguardistas tenían algo en común, que desarrollaron de manera independiente y casi sin contactos entre ellos, pero que es algo original de la vanguardia americana y que los diferenciaría totalmente de los movimientos europeos: el nacionalismo o, al menos, una reflexión nueva sobre la cultura nacional. Brasil fue más lejos en ese sentido, quizás precisamente por la integración entre arte y Estado –que se profundizó a partir de los años treinta–: la Antropofagia, esa vuelta de tuerca que corona el modernismo de los veinte es la más radical reflexión sobre la relación cultural entre América y Europa. La asimilación por la violencia. Un gesto radical de amor. La cultura de América como producción sólo posible luego de digerir lo otro. Impensable sin el otro, impensable también sin la creativa destrucción del otro.

la atención es por qué "el enemigo" de los Tadeys es un blanco tan frágil y tan fácil como Eloísa Cartonera. Una editorial pequeña, que no goza de ningún apoyo oficial o internacional y que, lisa y llanamente, no tendría que molestar a nadie. Pero parece que molesta. Tengo una teoría muy simple. Creo que lo que molesta (sobre todo al Tadey editor) es que exista una idea original que no se le haya ocurrido a él. Y que, encima, escritores importantes de Argentina y Latinoamérica no tengan ningún problema en ceder sus derechos para colaborar con el emprendimiento. Y, todavía peor, que esos libros se vendan sin parar y tengan una repercusión internacional inusitada. Este cóctel, sin duda, es el que "salieriza" a Edgardo Russo. Y eso, como decía el estribillo de una canción de Bonnie Tyler, "es una pena".

Cartón ilustrado

POR EDGARDO RUSSO

En la entrevista que me realizó Walter Cassara para *Radarlibros* nunca me referí directamente a Eloísa Cartonera. Apuntaba, en todo caso, a una actitud más general de "mendicidad snob", con la que algunos intelectuales se ofrecen como miel silvestre a la libación de las buenas conciencias nacionales y fundamentalmente "internacionales", a partir de la crisis argentina de 2002. El ya no tan joven poeta vitalista Fabián Casas (vaya a saber por qué motivación samaritana) sintió que le tocaban los cartones a Eloísa, y se vio obligado a salir al ruedo con una argumentación desgarbada. Por mi parte, no tengo nada que objetar a una simple fiesta-cartonera en un cabaret de la avenida Córdoba –¡"con Djs, chicas, chicos y tragos"!–, y jamás se me ocurriría contrastar ese acto tan... inocente con la Revolución Cubana. Pero evidentemente sí a esos *souvenirs* que definí casi al pasar en mi nota como "mal pegoteados con engrudo" y plagados de erratas. La "teoría" muy simple del vate Casas es que soy un envidioso porque como editor nunca se me ocurrió semejante genialidad (¡"que escritores importantes de Argentina y Latinoamérica no tengan ningún problema en ceder sus derechos para colaborar con el emprendimiento"!).

Allá él si en una horrible metáfora considera que soy Salieri envidiando a Mozart. Por las dudas, ya pasé instrucciones a mis amigos y colaboradores de que en caso de sufrir semejante brote de senilidad o "pendejerismo", rematen mis escasísimos bienes y me internen de inmediato con chaleco de fuerza, lejos, muy lejos, por favor, del cartón ilustrado.

EL EXTRANJERO

PIECES OF MY MIND (WRITINGS 1958-2002)
Frank Kermode

Penguin
Londres, 2003
468 págs.

A diferencia de los coroneles, los jardineros y los ensayistas vitalicios no pasan a retiro. A los 84 años, el crítico británico Frank Kermode sigue rastrillando las hojas del pasado –entre tempestuoso y otoñal– de la literatura, arrojando al fuego lo reunido para iluminación de los que llegan con retraso o se pasan de largo o de vivos. Con las cenizas volátiles de lo que atiza un Kermode, decenas de académicos adiposos abonan carreras enteras. Mientras tanto, los años del autor de *Historia y valor* (Península) no dan señas visibles: los textos de esta summa parecen escritos siempre por alguien de la misma edad.

Desde el islote de su escritorio en Cambridge, Kermode se dedica a rescatar hacedores y obras desatendidas. El desprendimiento de su visión lo alienta a revalorar al tan conservador como diestro estilista James Lees-Milne y al socialista, centenario e igualmente fiel a sí mismo Edward Upward. Sin apuro, Kermode trabaja contra "el hábito de despreciar libros sólo porque pensamos que sus ideologías están vencidas", contra "los textos que saben demasiado de sí mismos".

Pieces of My Mind desanda cuatro décadas de obsesiones. Relato e interpretación. Secretos y secuencia narrativa ("salteamos como ruido aquello que leído de otro modo, con paciencia, nos daría un sentido otro, más extraño"). La narración como intérprete de sí misma. Lo fortuito y lo coherente en un relato, y lo fortuito como libertad para producir sentido. Los misterios narrativos de la Biblia. El léxico como creador de espacios. El templado concepto de lo clásico. Wallace Stevens y la ironía, W. Auden y la intensidad. Las expectativas sobre las que se monta la práctica de la lectura. Memoria, olvido y las líneas de fuerza de una vida, puntos de epifanía o regeneración. El canon y el control de la interpretación por "la clerecía profesional". El valor de una obra y la atención que exige o recibe. Para Kermode, en la recepción de la literatura y el arte todo depende de la forma de atención solicitada y brindada.

Enemigo público de la veneración supersticiosa, el ojo de Kermode estuvo dirigido durante años hacia Shakespeare. El crítico enfrenta a los que ven las piezas del dramaturgo isabelino como "una serie de eventos semióticos, la puesta en escena de materiales culturales, la movilización de representaciones políticas". Tomando partido por el arte reticente, el autor de *Shakespeare's Language* y del próximo *The Age of Shakespeare* observa a éste alejándose de una retórica explícita hacia un área más cercana al silencio. Al pensamiento exaltado, los motivos dudosos, la inconsistencia de un carácter, su sombra y sustancia, la manía por un conjunto –una partida– de palabras y la presentación de personajes en toda su inaccesibilidad.

Con la cuota exacta de *disegno* y *colore*, cada ensayo de Kermode es un ejercicio virtuoso de aproximación y distancia, de cortesía implacable como la que siempre elogió en Edmund Wilson y Mario Praz. Su descripción de otra cómplice, la estudiosa del Renacimiento Frances Yates, lo retrata de pies a cabeza: "Alguien que con el paso del tiempo se mantuvo noble y bellamente fiel a un indicio de iluminación al que valía la pena dedicarle una vida".

MATÍAS SERRA BRADFORD



FOTO: ANA D'ANGELO

DEBATE SOBRE LA MEMORIA

El museo del horror

En *ESMA. Fenomenología de la desaparición* (Prometeo Libros, 2004), Claudio Martyniuk ofrece un relato de lo que sucedía en la tristemente célebre Escuela de Mecánica de la Armada, cuando era un campo clandestino de detención, y, al mismo tiempo, un ensayo fragmentado e inconcluso sobre el sentido de ese espacio para las futuras generaciones de argentinos.

POR DANIEL MUNDO

El pensamiento político del siglo XX no cuajó ningún concepto que diera cuenta de los fenómenos inéditos que los hombres y mujeres experimentaron en esos años. Vivió de las regalías que se desprenden de los sueños decimonónicos. Derecha, izquierda, revolución, huelga general, no ayudan a comprender el nuevo régimen de existencia inaugurado por las sociedades totalitarias, donde se amasa nada más y nada menos que una nueva condición de lo humano. Las prácticas de solidaridad y confianza son reemplazadas por las de sospecha, delación, indiferencia. El compromiso de los ciudadanos ya no es con una comunidad más valiosa que su vida, es con su vida desnuda, despojada de sentido.

El sentido o su busca es suplantado por la satisfacción momentánea que proporciona el consumo de objetos discriminados por estadísticas. Los campos de concentración o desaparición, los centros de detención ilegal de personas, pueden servir de lente a través de los cuales observar el giro existencial que se produjo en nuestra vida. Ellos exponen amplificado lo que suele pasar inadvertido. El último libro de Claudio Martyniuk, *ESMA. Fenomenología de la desaparición*, intenta dar con la nota que media entre el chirrido brutal que emana del silencio de los desaparecidos, y el ruido ensordecedor que impregna las prácticas cotidianas. Es la banalidad la que sintoniza estos sonidos extremos.

Hacer que los sonidos discordantes de la memoria se conjuguen en un relato, apropiarse del acontecimiento-ESMA, y hacerlo hablar, darle una voz y un ritmo. Ritmo entrecortado, una respiración que falla como un instrumento vetusto cuando la melodía se acelera. Oraciones cortas que se despreocupan del nexo causal que las filiaría en una unidad narrativa. Hilación de imágenes que como en una escritura automática no concluye en ningún paisaje: el paisaje desapareció, y también desaparecieron los restos que lo evocaban o podían convocarlo. Quedan, a lo sumo, recuerdos de él, imágenes inmóviles, sin vida ni sentido, o con un sentido fijo y desteñido. Frente a estos recuerdos inanimados que el duelo no cicatriza aparece la pregunta que acosa a la reflexión desde mediados del siglo pasado: cómo representar la experiencia límite, cómo mostrar la aniquilación en masa o la desaparición. Ésta es la herencia que dejan los campos de desaparición.

Martyniuk la asume, y cumple con la tarea del testigo: romper el embrujo de esa imagen detenida, animarla. Su relato logra encarnar el sentido que supo escuchar en las experiencias de otros, y a la vez lo comparte, lo ofrece a la lectura. Enriquece, de este modo, con su voz singular, la memoria colectiva.

ESMA parece ser un libro anticipatorio. No es que anuncie lo que vendrá (eso sería hacer espiritismo o magia, lo que a veces el pensamiento logra practicar, pero nunca debe proponerse); más bien nos deja vislumbrar de un modo anticipado lo inminente que ya ocurrió y que no termina de acontecer, lo que siempre está por ocurrir pero no llega, y que se espera con calma o ansiedad. Qué formula de lo argentino se tramó en la ESMA, qué cifra se jugó en sus turbias peceras que posibilita que en pocos años se planeó dejar el edificio tal como está, o hacerlo desaparecer, o parcelarlo y distribuirlo, o –finalmente– convertirlo en museo. Qué secreto indescifrable encierran sus tenebrosos pasillos, sus altillos y casinos. Qué pervive, arruinado, de su altivez y prepotencia. Y qué pueden hacer los herederos, los sobrevivientes de distinto género, con lo que ese mausoleo representa y significa.

ESMA es una Escuela de Mecánica, pero antes un Monumento imperturbable que en su estilo neoclásico blanco marino testimonia una práctica cultural bárbara. Es el monumento de lo atroz en la Argentina. Abrazado por avenidas y autopistas, es también una tierra municipal que no suele caminarse, y que el ojo mira no sin pavor. Enclave norte que custodia el río y separa la Capital de la provincia, erguido a pocas cuadras del estadio Monumental de River Plate, el edificio testimonia la imposibilidad de una sociedad que no supo ver lo que gestaba y con qué convivía. En una palabra, a la ESMA, centro de irradiación cuya acción a distancia perdurará por años y décadas, no hay que pensarla como un lugar; habría que imaginarla como un síntoma, y también como un acontecimiento que sólo despierta un ronco ronroneo de dolor y vergüenza. Nadie es ajeno a su eco.

ESMA encarna un momento revolucionario donde cambian las prioridades y las pasiones de la política argentina. La Argentina ingresa en la orquesta de un nuevo orden económico mundial. Lo nacional se inviste con prendas nuevas.

Por qué no imaginar a la ESMA como un camarín donde los actores se maquillan y cambian. O también podría ser representada como una simple puerta: una de sus caras mira hacia adentro (cómo y qué se vivió allí, con la variedad ilimitada de personajes que poblaron su sórdido espacio, desde secuestradores, médicos, clones de Calibán que arrojaban cuerpos vivos al agua, torturados, fanáticos, quebrados, desaparecidos), la otra mira hacia afuera como un espejo: el espejo devuelve sin volumen ni densidad la voluntad de ignorar que atravesó a la mayoría de los argentinos, que reemplazaron con consignas y clichés ideológicos cualquier esfuerzo por desentrañar lo que se estaba viviendo.

El libro de Martyniuk tiene un registro poético, libre correr de la conciencia que fractura los cánones de los relatos tradicionales de ciencias sociales o de historia. Guarda, por ello, el ímpetu de un ensayo de pensamiento inconcluso donde el autor comparte con el lector la dificultad de juzgar en su justa medida lo que se esfuerza por pensar. *Lo que hay que pensar*. Las certezas que el libro propone, a su vez, son sus propias limitaciones. De ahí que una de las recurrencias que vuelve en sus páginas como una sirena sea la figura de lo banal: el destino del país, en aquellos años, no parecía ser un problema de los argentinos.

ESMA. Fenomenología de la desaparición es como una máquina que pone en funcionamiento un movimiento extraño de la memoria. A la memoria la integran recuerdos y olvidos. Por lo general, un relato de memorias está tejido por los recuerdos de los que se dispone. Martyniuk, en cambio, parece narrarnos los olvidos, como si fueran ellos y no los recuerdos los que traman su historia.